

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

79 | 2016

Varia

Olivier Loubes, *Cannes 1939. Le festival qui n'a pas eu lieu*

Paris, Armand Colin, 2016

François Albera



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5199>

DOI : 10.4000/1895.5199

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2016

Pagination : 198-201

ISBN : 9782370290793

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Olivier Loubes, *Cannes 1939. Le festival qui n'a pas eu lieu* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 79 | 2016, mis en ligne le 18 janvier 2017, consulté le 06 janvier 2021.

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5199> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5199>

© AFRHC

taires. À cet égard, sauf à lui trouver un antécédent, *la Vie est à nous* fournit une matrice pour le film de Jean-Paul Dreyfus (co-scénario de Pierre Unik) et celui d'Aisner (scénario de Pierre Courtade, Pierre Gamarra, Vladimir Pozner).

On manque cependant de renseignements sur l'usage qu'on entendait faire de ces films – et qu'on fit peut-être –, sur la possibilité notamment de pouvoir les fractionner pour pouvoir enclencher des débats sur certains points ou pour les exploiter par fragments. Il s'agit là des pratiques, fort peu documentées et qu'on ne fait que commencer à réfléchir, du cinéma militant et que la présentation devenue usuelle de ces films comme des « tous » ne permet d'approcher que difficilement.

Le Temps des cerises, commandé par Jacques Duclos pour la campagne en faveur du droit à la retraite des vieux, offrait à Jean-Paul Dreyfus (qui avait été le producteur exécutif de *la Vie est à nous*) une occasion de passer à la mise en scène sur un thème a priori malaisé à traiter de manière épique. La fiction l'emporte sur la part documentaire et affiche même une ambition plus large que *la Vie est à nous* en traitant en parallèle du sort de deux enfants nés le même 1^{er} mai 1895 dans deux mondes sociaux antagonistes, jusqu'en 1937. Les expositions universelles servent d'étapes, la famille ouvrière étant impliquée dans la construction de la Tour Eiffel puis les pavillons de 1937. Comme dans *les Bâisseurs*, il s'agit d'accorder leur place aux travailleurs du bâtiment dans l'érection ici des cathédrales, là des prouesses technologiques du présent, et de montrer le rôle entropique de la bourgeoisie qui spéculé, fraude le fisc, etc.

Cette présence insistante de l'Exposition de 1937 dans plusieurs des films proposés et le privilège accordé à la sculpture de Moukhina surmontant le pavillon soviétique font le lien avec les quelques pages consacrées aux *Bâisseurs* d'Epstein dans le n° 78 de *1895 revue d'histoire du cinéma*. Dans *Paris 1937*, documentaire sur l'Expo, on commence par filmer la colonne de la Paix puis on parle explicitement du danger allemand et son aigle dominateur, l'ombre qu'il fait planer sur les pays limitrophes jusqu'au Japon, on ridiculise Mussolini

à cheval devant le pavillon italien et s'attarde longuement sur l'espagnol orné d'immenses photomontages et d'inscriptions politiques tandis qu'à l'intérieur des affiches de Renau, une sculpture de Picasso (on ne montre pas *Guernica* peut-être pas encore en place au moment du filmage). Et puis on se déplace latéralement de la Tour Eiffel au couple qui fait face à l'aigle allemand, au pavillon de l'URSS, « symbole d'une jeunesse libre qui n'a jamais connu l'exploitation de l'homme par l'homme » et pour qui il n'est pas de difficulté que la technique ne puisse vaincre. Longue séquence accompagnée d'airs russes, combinant l'imagerie léniniste et stalinienne à la présentation de productions industrielles (automobile, avion, machine-outil) : « Qui est contre l'URSS est pour la guerre ». Il y aurait beaucoup de choses à relever encore, fût-ce la présence d'un film à l'autre de tel ou tel acteur (Gaston Modot, Roger Blin, Jean Dasté, Jacques B. Brunius, etc.), tel musicien (Kosma, Hoérée, Honegger...) ou écrivain (Desnos et Unik), indice de leur appartenance à la mouvance de l'AEAR. Le cinéophile Becker rapprochant le spectacle équestre des gardians de Camargue des héros du cinéma muet américain, Tom Mix, William Hart, en fait des émules de leurs prédécesseurs français, Gaston Modot et Joe Hamman (*la Grande Espérance*)...

François Albera

Olivier Loubes, *Cannes 1939. Le festival qui n'a pas eu lieu*, Paris, Armand Colin, 2016, 271 p.

Le livre d'Olivier Loubes se lit comme un roman. Il est d'ailleurs conçu en ce sens ce qui est à la fois agréable mais peut aussi susciter une certaine frustration. C'est une enquête historique sur un événement ou plutôt un « non-événement » puisqu'il s'agit d'une manifestation prévue mais qui n'a pas eu lieu : le 1^{er} festival du film de Cannes qui devait se dérouler du 1^{er} au 20 septembre 1939 et qui fut reporté d'abord au 10 septembre, à l'annonce du traité de non-agression germano-soviétique du 23 août, avant d'être annulé le 29 en raison de la

situation internationale. Le 1^{er} septembre la Wehrmacht envahissait la Pologne et le 3 la France et la Grande-Bretagne déclaraient la guerre à l'Allemagne.

En fait « non-événement » n'est pas le mot qui convient car, comme le dit d'entrée de jeu l'auteur, pour lui (suivant son maître Pierre Laborie – spécialiste de la période de l'Occupation), un événement est ce qu'on fait, après-coup, de quelque chose qui est advenu. Pendant longtemps ce faux départ de Cannes ne fut guère évoqué sinon au passage afin de traiter du « bon départ » de 1946 ; on n'en fit rien : le voici promu à quelque chose, le voici « événement ».

Loubes en est venu à ce « non-festival » de 1939 par Jean Zay auquel il a consacré auparavant sa thèse (*Jean Zay, républicain jusqu'au martyr*, Colin, 2012) et dont il a pu étudier les archives personnelles qu'il a croisées avec le fonds d'archives du festival de Cannes déposés à la Cinéma-thèque française par Gilles Jacob (on apprend au passage que le prédécesseur de celui-ci, Maurice Bessy, n'a pas eu le même souci et a emporté avec lui une partie des archives). Comme le dit Pascal Ory dans sa préface enthousiaste, il a fallu, pour s'attaquer à un tel objet – qu'il voit comme exemplaire d'une démarche d'histoire culturelle –, bouleverser une histoire traditionnelle du cinéma, « née sur des bases esthétiques, qualitatives et hiérarchisées », et s'ouvrir « à une conception plus large de son objet » pour s'intéresser aux institutions, aux croisements de la société, du monde politique, et des films tant comme représentations que comme productions matérielles. Loubes n'est certes pas le premier à engager ce type de démarche (qui relève de ces « nouvelles méthodes » et « nouveaux objets » dont on avait débattu il y a plusieurs années dans le cadre du séminaire de l'INHA de Jean Gili et Irène Bessière entamé en 2000, auquel participa Ory [voir le premier volume des travaux paru sous le titre *Problématique des sources*, AFRHC, 2002]). Ni le premier à exploiter ce fonds cannois : on a ici même publié une étude sur l'un des aspects de son histoire (Pauline Gallinari : « L'URSS au festival de Cannes

1946-1958 : un enjeu des relations franco-soviétiques à l'heure de la "guerre froide" », 1895 *revue d'histoire du cinéma* n° 51) et il ne manque désormais pas de chercheurs qui y soient plongés, comme sur d'autres manifestations similaires, qu'il s'agisse de la Mostra de Venise ou du festival du « Film maudit » (voir Arnaud Gourmelen, « Le festival du Film maudit et le rendez-vous de Biarritz de 1949 à 1950 », 1895 n° 29), tant il est vrai qu'un festival est un phénomène social complexe sinon « total », où se rencontrent la diplomatie, la politique, l'économie et le commerce du cinéma et non le seul « septième art ». Il est d'ailleurs paru il y a deux ans une *Histoire des festivals XX^e-XXI^e siècles* (aux Presses de la Sorbonne, sous la direction d'Anaïs Fléchet, Caroline Moine et al.) à laquelle a participé un chercheur italien, Stefano Pisu, qui a beaucoup publié sur ce thème, en particulier concernant la Mostra de Venise (sa thèse portait sur « L'Unione Sovietica alla Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia 1932-1953 »). Il a même avancé une notion qui pourrait s'approcher du « non-événement » de Loubes : celle de « festivals fantômes » pour parler du rôle qu'ont joué dans la diplomatie politico-culturelle soviétique d'après la Deuxième Guerre mondiale les festivals de cinéma.

Mais l'originalité de Loubes tient au fait que c'est à ce « non-festival » de 1939 qu'il a affaire et qu'il s'efforce de le faire advenir à l'existence à partir d'un faisceau de déterminants politico-économiques et culturels qui convergent pour en cerner la place et dessiner le rôle. La démarche est judicieuse car l'analyse du contexte – large (prémices de la Seconde Guerre mondiale, confrontation des démocraties et des dictatures en Europe, vacillement des empires britannique et français), plus restreint (l'entrave italienne à la distribution des films américains, les difficultés rencontrées en Allemagne, l'émergence du marché français comme principal pour l'Europe) et de plus en plus restreint (la politique culturelle de Jean Zay en matière de cinéma) jusqu'aux films eux-mêmes –, fait ressortir l'importance de ce qui « n'a pas eu lieu » à partir de ses causes et de ses effets.

En laissant de côté plus d'un aspect passionnant de ce travail (comme l'intervention de multiples acteurs régionaux à différents niveaux), ce que ce livre apporte, peut-il sembler, de nouveau est la mise en évidence de « l'instrumentalisation » de la France par l'industrie américaine : la France en effet, devenue la « porte d'entrée de l'Europe » – la « vitrine » de la Mostra n'en étant plus une depuis que le palmarès de 1938 a été manipulé par les dirigeants politiques, en particulier Goebbels, en faveur des pays fascistes (l'axe Rome-Berlin de 1936 bouleverse une politique italienne jusque là louvoyante, d'alliances avec les uns et les autres – la France, l'URSS – pour se prémunir contre une hégémonie allemande à laquelle, finalement, elle se rallie) –, dès lors, Hollywood, en la personne de M. Harold Smith (représentant de « l'organisation Hays », la MPPDA) soutient fortement, s'il ne la suscite pas, l'idée de créer un festival en France propre à supplanter la manifestation vénitienne. L'organisation, le règlement du festival vont ainsi s'élaborer en étroites relations avec Smith. Zay va donc soutenir et promouvoir ce projet et simultanément – « contre-partie », « face oubliée de l'entente diplomatique » permettant la création de Cannes – il abolit, le 10 août 1939, le contingentement des films doublés et les déclarent « libres d'entrée » sur le territoire. C'est-à-dire qu'il ouvre le marché français aux films américains préfigurant, écrit Loubes, les accords Blum-Byrnes de 1946. Cela donne donc une profondeur au problème et le complique, comme il complique le portrait qu'on veut sans ambiguïté de Jean Zay. En effet celui que Loubes appelle le « ministre du cinéma » s'il engage, semble-t-il, toute une série de réformes et de projets de lois dans le champ du cinéma – comme le statut d'auteur, la carte professionnelle, la mise en place d'une aide financière à la production (avance), etc. qui hérite sans doute du rapport Petsche et des nombreux débats sur la question qui se mènent dans les années 1930 (non évoqués ici) et qui inspirera la politique de Vichy comme celle de la Libération –, ce même « ministre du cinéma », simultanément, procède à cette ouver-

ture accrue du marché français aux États-Unis qui est de nature à mettre sérieusement en péril l'industrie française, même si l'éventuelle suppression du double-programme peut paraître de nature à modérer le déferlement de films américains dans les salles (les compagnies américaines s'inquiètent d'ailleurs pour cela de cette éventualité). Écrire, comme *Pour Vous*, que « la Côte d'Azur cette année s'[est] annexé Hollywood » peut donc s'entendre à rebours. La revue italienne *Film* parlait de son côté de « complot judéo-américain inspiré par l'Hébreu M. Jean Zay » (cité par *Cinéma* du 19 juillet 1939).

Mais quoi qu'il en soit de l'analyse que l'on fait de cette contradiction (là aussi ce « non-événement » de l'ouverture du marché nous laisse dans l'incertitude ou la spéculation : que se serait-il passé si...), on devra désormais tenir compte de ce que le conflit qui éclate après la guerre et que l'on condense généralement sous les noms de Blum et Byrnes a des racines qui partent de 1938-9 et que le conflit mondial ne fait que le mettre entre parenthèses.

On fera par contre de sérieuses réserves sur le cadre historico-politique que propose Loubes. Son schéma est assez simple : le festival de Cannes est le festival du « monde libre » dressé contre les dictatures dans ce qu'il appelle abusivement la « guerre froide » opposant fascisme et démocratie, faisant du « cinéma américain de la fin des années 1930, [...] le plus engagé des cinémas démocratiques dans la lutte contre les dictatures, le plus antifasciste en pratique » (p. 172) et de ce festival le parangon de l'antifascisme. Ce déplacement lexical dans l'après-guerre (où l'affrontement a lieu entre ledit « monde libre » et l'URSS) permet de donner une acception assez restrictive au terme même d'antifascisme qui vient, en fait, remplacer anti-allemand ou anti-hitlérien. Or il ne peut être utilisé de la sorte que sur la base de deux omissions qui déséquilibrent son argumentation, deux taches aveugles dans la fresque qui est brossée : l'URSS, justement, et l'Espagne. Le mot « Espagne » (et ses dérivés : guerre d'Espagne, intervention et non-intervention, réfugiés, etc.) n'apparaît pas une

seule fois en 280 pages qui concernent la période de 1936 à 1939 ! Au moment où devrait s'ouvrir le 1^{er} festival de Cannes, Franco vient d'accéder au pouvoir au terme d'une guerre civile où sont intervenus les puissances fasciste et nazie, où se sont abstenues d'intervenir les « démocraties » et où seule l'URSS est venue en aide aux républicains espagnols. La diplomatie « antifasciste » se doit-elle de ménager Franco – qui ouvre ses ports à la marine nazie ? Zay se serait rallié à la politique de non-intervention la mort dans l'âme (Loubes l'a écrit dans son livre sur Zay), mais il l'a fait.

D'autre part, cette même URSS, quel que soit le jugement qu'on porte sur son régime et ce qui s'y passe (procès, répression, famine en Ukraine, etc.), n'apparaît pas non plus. N'aurait-elle aucune place dans l'antifascisme – ne serait-ce que par le rôle qu'elle joue pour les militants des gauches européennes contre le fascisme ? C'est pour le moins paradoxal. Elle ne fait son entrée dans le livre qu'à l'occasion du Pacte germano-soviétique puis en une curieuse formule qui en fait l'agresseur (unique ?) de la Pologne alors que l'Allemagne hitlérienne envahit la Pologne le 1^{er} septembre 1939 et suscite la déclaration de guerre de la France et de la Grande Bretagne à l'Allemagne (le 3) tandis que le partage du territoire polonais avec l'URSS n'intervient que le 17 septembre.

L'approche des films sélectionnés en tant que reflet de tendances historiques est un exercice périlleux. C'est évidemment la politique de sélection nationale des différents pays en lice qui compte plus que le propos de chaque film, c'est un « reflet » indirect. Dans ce qui a été analysé comme un acte « diplomatique » que prétend-on opposer au « fascisme » avec les films choisis ? Hollywood, dont les travaux de l'Australien Ben Urwand (*Collaboration. Le Pacte entre Hollywood et Hitler*; voir 1895 revue d'histoire du cinéma n° 74) devraient nuancer le statut qu'on lui prête ici, présente *Mr Smith au Sénat*, *le Magicien d'Oz*, *Only Angels Have Wings* et neuf autres titres dont le pesant *Union Pacific*. L'URSS, dont on s'étonne qu'elle ne veuille envoyer *Alexandre Nevski* sans vérifier si le film, sorti aux États-Unis en mars 1939, répon-

dait bien au règlement exigeant que le film ait été tourné dans les 12 mois précédant le festival (art. 6), envoie *Si demain la guerre* imaginant une attaque surprise du pays et la riposte de l'Armée rouge (il aura un Prix Staline en 1941), *À la frontière*, évoquant le conflit frontalier nippon-soviétique et quelques autres (dont *les Tractoristes* de Pyriev). La Tchécoslovaquie (déjà « annexée » au 3^e Reich) *la Peste blanche*, fable de Karel Čapek sur une figure de dictateur contraint de signer un armistice parce qu'il a contracté une maladie... Mais on n'envisage pas l'éventualité que la France inaugurant ce festival « antifasciste » puisse présenter *Sierra de Teruel* de Malraux qui venait d'obtenir son visa de sortie pour... le 1^{er} septembre dans les salles françaises plutôt que *la France est un empire* – choisi personnellement par Zay – et *L'Homme du Niger*...

François Albera

Repenser les salles parisiennes à l'heure actuelle : regards croisés d'ici et d'ailleurs

Jean Michel Frodon et Dina Iordanova (dir.), *Cinemas of Paris*, Saint Andrews, Saint Andrews Film Studies, 2016, 341 p.

Présence incontournable dans des ouvrages plus larges dédiées à l'économie, l'histoire ou la sociologie du cinéma, les enjeux propres au domaine de l'exploitation en France deviennent, depuis une bonne vingtaine d'années, un sujet central des recherches cinématographiques. Les salles dédiées au 7^e art font partie de la logique socio-économique des politiques culturelles françaises en même temps qu'elles appartiennent désormais, dans l'imaginaire des étrangers et des nationaux, à une présence mythique d'un certain mode de vie, à la fois intellectuel, cosmopolite et bohème, des habitants de la capitale de l'Hexagone. Si la complexité des enjeux qui garantissent la survie et la spécificité des salles françaises dépasse largement Paris *intra muros*, l'importance quantitative, qualitative et symbolique des circuits de la capitale est, en soi, matière à maints points de réflexion. *Cinemas of Paris*, dirigé par Dina Iordanova et Jean-